

Vom Leben der Städte um 1960

Peters, Kathrin

2010

<https://doi.org/10.25595/2019>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

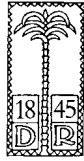
Peters, Kathrin: *Vom Leben der Städte um 1960*, in: Nierhaus, Irene; Hoenes, Josch; Urban, Annette (Hrsg.): *Landschaftlichkeit. Forschungsansätze zwischen Kunst, Architektur und Theorie* (Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH, 2010), 81-90. DOI: <https://doi.org/10.25595/2019>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public. By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.



Irene Nierhaus · Josch Hoenes · Annette Urban (Hg.)

Landschaftlichkeit

zwischen Kunst, Architektur und Theorie

Redaktion: Christiane Keim

Reimer

Die Herausgabe des Buches erfolgte mit freundlicher Unterstützung von

GERDA HENKEL STIFTUNG

MARIANN STEEGMANN INSTITUT

Kunst & Gender



Die Sparkasse Bremen | 
Kultur schaffend

- © FLC/ VG Bild-Kunst, Bonn 2010
Le Corbusier
- © VG Bild-Kunst, Bonn 2010
Otto Dix, Wassily Kandinsky, Gordon Matta-Clark, José Ortiz de Echagüe,
Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

- © 2011 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin
www.reimer-verlag.de

Layout: Nicola Willam, Berlin
Umschlaggestaltung: Matthias Krispin

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01427-0

Inhalt

Einleitung	
Landschaft – Landschaftlichkeit. Transformationen eines kulturellen Raumkonzeptes	9
<i>Irene Nierhaus</i>	
Landschaftlichkeiten. Grundierungen von Beziehungsräumen	21
<i>Cornelia Klinger</i>	
Selbstbildnisse in entfernter Natur. Zur Konstituierung von Subjekt und Geschlecht im Spiegel der Landschaft	39
<i>Alessandra Ponte</i>	
Eine Reise in den Norden Quebecs. Understanding (McLuhan's) Media	63
Raumorgane	
<i>Kathrin Peters</i>	
Vom Leben der Städte um 1960	81
<i>Stefanie Hennecke</i>	
Aus Parzellen keimt die Stadt – Anmerkungen zu einem organischen Leitbild für Berlin	91
<i>Alexandra Köhring</i>	
Die „Begrünung“ Moskaus in der Nachkriegszeit und der Sportpark in Lužniki	103
<i>Barbara Paul</i>	
Territorialisierungsprozesse im Kontext von Landschaft, Körper und Geschlecht. Niki de Saint Phalles <i>Hon/Sie</i> (1966)	113

Insa Härtel
Orientierungssinn und Forschungswege 127

Kathrin Heinz
Territorialakte des Künstlers. Über den Einsatz des heiligen Georg
in Kandinskys Bildräumen 137

Joseph Imorde
Atmosphärische Landschaft 149

Nationalisierungen/Kolonialisierungen

Gotlind Birkle
Des Prinzen Trost in schwerer Zeit. Zur politischen Funktion von Natürlichkeit und
Geschichte in den Ansichten der *Voyage pittoresque dans le Midi de la France* von
Johann Georg von Dillis (1806/07) 163

Astrid Silvia Schönhagen
Tapezierte Kolonialfantasien – Auf den Spuren der Inkas im Münsterland 173

Jochen Becker
Platz an der Sonne. Tropical Islands und die Kolonialisierung des Spreewaldes .. 183

Alexia Pooth
Castillos de Castilla: Von Luftschlössern und Burglandschaften.
Überlegungen zur Territorial-Repräsentation Spaniens zwischen
Fremd- und Selbstbild, Text und Fotografie 193

Annette Urban
Displacemen':
Zur filmisch-fotografischen Landschaft als bewegliches Medium der
Erzählung bei Ana Torfs 205

Christina Threuter
Lebendige Landschaften? Bilder von der Natur des Westwalls 217

Christoph Asendorf
Die „Landschaft“ des Ersten Weltkrieges und ihr
kulturgeschichtlicher Kontext 229

Planfiguren

Christine Macy und Sarah Bonnemaïson

Flows as agents of transformation – Benton Mackaye und
die Tennessee Valley Authority 241

Christa Kamleithner

Differenzierte Interessenslandschaften. Homo oeconomicus und
die Anfänge der modernen Stadtplanung 253

Elke Krasny

Garden as Community 265

Peter Mörtenböck

Zwischen Palmen und Zypressen: Zivilgesellschaftliche Begegnungen
im Raum der Ströme 275

Autorinnen und Autoren 285

Kathrin Peters

Vom Leben der Städte um 1960

Verliebt in Berlin

In einem kurzen Film, den die UFA 1956 in Kooperation mit dem Verkehrsamt Berlin produziert hat, führt eine kleine Narration um die Figur einer amerikanischen Gaststudentin das prosperierende West-Berlin vor. Diesen zwölf Minuten langen Farbfilm mit dem Titel *Verliebt in Berlin*¹, den die UFA als Dokumentarfilm bezeichnete, könnte man aufgrund seiner Rahmenhandlung um Miss Jane Parker, die Amerikanerin auf Besuch, auch einen Kurzspielfilm nennen und mit allem Recht auch einen Werbefilm für Berlinreisen, denn von der Kinderverkehrsschule über Neubauviertel im Grünen, den Henry-Ford-Bau der Freien Universität bis zum Flusspferd Bulette im Zoologischen Garten werden hier die Erfolge des Wiederaufbaus und der Weltstadtstatus West-Berlins wie ein animiertes Postkartenset in Szene gesetzt – Ost-Berlin ist dabei nur ein Warnschild vor dem Brandenburger Tor.

Der Film beginnt mit einer Abschiedsszene: Jane sitzt zusammen mit ihrer männlichen ‚Bekanntschaft‘ in einem Gartenlokal, es wird getanzt, ein Springbrunnen sprüht vor Internationalität und der kurze Dialog lässt wissen, dass die Protagonistin bald abfahren, aber auch bald wiederkommen wird. *Verliebt in Berlin* ist eine in der Rückblende erzählte Liebesgeschichte, aber es ist nicht nur die Liebesgeschichte des Paares, sondern vielmehr ist es die zwischen der Protagonistin und der Stadt – „Du bist verliebt, Jane“, so die Erzählerstimme im Voice-over, „du bist verliebt in Berlin“. Das „Fluidum der Stadt“ wird durch Leuchtreklamen und hektisches innerstädtisches Verkehrstreiben ins Bild gesetzt; die Stadt pulsiert, sie lebt, ist hier unmissverständlich die Botschaft. Und so changiert der Satz „Verliebt in Berlin“ immer zwischen Orts- und Objektbezeichnung: Berlin ist sowohl der Ort, *an* dem sich Jane verliebt, aber noch mehr ist es der Ort, *in* den sie sich verliebt.

Was hier auffällt, ist die Metaphorik von Leben und Lebendigkeit, mit der das Städtische beschrieben wird. Die Stadt erscheint als in Entwicklung und Bewegung begriffen,

¹ *Verliebt in Berlin*, Regie: Ernst Günter Paris, BRD 1956, 12 Minuten.

Menschen und Tiere, Blumen und Straßen bilden lebendige Milieus, ja, die Stadt hat sogar die Kraft, die Protagonistin zu verführen. *Verliebt in Berlin* ist nicht der Einzelfall eines verschobenen Werbenarrativs – die Lebensmetapher lässt sich in den Bildern, Texten und Filmen zu urbanistischen und planerischen Themen in der Nachkriegszeit durchgehend beobachten. Ganz konkret wird diese Diskursfigur beim Konzept der „organischen Stadtbaukunst“, das für die sogenannte Neuordnung der Städte nach dem Zweiten Weltkrieg leitend war und demzufolge die „Betrachtung des Lebens der Gemeinde, der Städte Werden und Wachsen wie ihrer Verkehrs-Bewegungen und Rhythmen“² für die Planung bestimmend werden sollte.

Ich möchte im Folgenden dem, was man vorläufig einen Bio-Diskurs der Stadt nennen kann, anhand einiger Bild- und Filmbeispiele nachgehen. Der Wiederaufbau bzw. Neubau der Städte nach dem Krieg war darum bemüht, eine breite Akzeptanz der Bevölkerung einzuwerben, und bediente sich dafür des eigentümlichen Genres der Dokumentar-Werbe-Spiel-Lehr-Filme.³ Dazu kam eine Reihe dicht illustrierter Städtebaubücher, die die Funktionsweisen der „Stadt von morgen“⁴, die es nach dem Krieg zu planen galt, darstellen sollten. Man kann ein Morgen ja nie sehen; Stadtplanung und Architektur sind, um kommunizierbar zu sein, immer auf mediale Darstellungspraktiken angewiesen. Diese Darstellungen sind mehr als bloß vorgelagerte oder nachgeordnete Hilfsmittel, sie formen in entscheidendem Maße Wahrnehmungen und Wissen und konstituieren schließlich das, was mit Stadt je gemeint ist. Auch die Debatte über das Für und Wider des modernistischen Städtebaus, die Anfang der 1960er Jahre entbrannte, argumentierte visuell; das heißt, was eine ‚richtige‘ Stadt sei, wurde in Fotostrecken, Zeichnungen und Filmen verhandelt. Der für die Kritik am Funktionalismus einschlägige Buch- und Filmtitel *Die gemordete Stadt*, 1964 bzw. 1965, zeigt gleichzeitig an, dass die Lebensmetapher allen Verwerfungen zum Trotz gerade auch im Antimodernismus weitergeführt worden ist.

Stadt als Organismus

Metaphern des Lebendigen sind derart stark im alltäglichen Sprechen über die Stadt verbreitet – „pulsierende Innenstädte“, „lebendige Stadtviertel“, auch „tote Wohngebiete“ oder „schrumpfende Städte“ –, dass man sie nur noch schwerlich als Metaphern erkennen kann. Mit Michel Foucault lässt sich dieser Bio-Diskurs der Stadt als ein Diskurs der Moderne entziffern: Foucault hat analysiert, wie um 1800 das „Leben der Menschen“ zum zentralen Ziel von Regierungs- und Machttechniken wurde.⁵ Das, was

2 Hans Bernhard Reichow, *Organische Baukunst*, Braunschweig 1949, S. III. Vgl. auch ders., *Organische Stadtbaukunst*, Braunschweig 1948.

3 Zum Gebrauchsfilm allgemein vgl. Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau (Hg.), *Filmische Mittel, industrielle Zwecke. Das Werk des Industriefilms*, Berlin 2007.

4 Karl Otto (Hg.), *Die Stadt von morgen. Gegenwartsprobleme für alle*, Berlin 1959.

5 Michel Foucault, Vorlesung vom 17. März 1976, in: ders., *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France 1975/76*, Frankfurt am Main 1999, S. 276–305, S. 280.

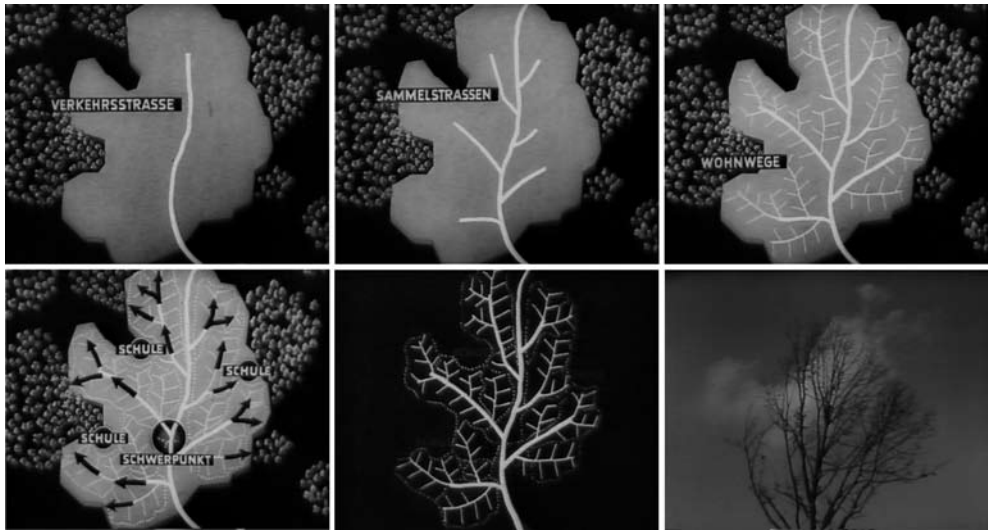


Abb. 1 Videostills aus: *Stadtplanung geht alle*

er Bio-Politik nennt, richtet sich nun nicht mehr darauf, einzelne Individuen und Körper zu disziplinieren, sondern die Bevölkerung, „diesen multiple[n] Körper“⁶, im Ganzen zu verwalten und deren Reproduktion zu gewährleisten. Die Stadt ist der bevorzugte Raum dieser Bevölkerungsverwaltung; die Stadt „oder genauer gesagt diese räumliche, überlegte, geplante Verteilung, wie sie die Modell-Stadt, die künstliche Stadt, die Stadt utopischer Realität darstellt“⁷, kann als Milieu begriffen werden, in dem das Wachsen und Gedeihen der Bevölkerung reguliert wird.

In der Nachkriegszeit nun werden Städtebau und Bevölkerungsplanung in besonderer Weise zusammengeschnürt. Das moderne Projekt, mittels Stadtplanung Familienverhältnisse organisieren zu wollen – nicht zuletzt durch die Zonierung von Arbeit, Wohnen, Freizeit und Verkehr – findet in der tabula-rasa-ähnlichen Situation des Wiederaufbaus eine enorme Zuspitzung und Kristallisation. Nicht eine architektonische oder bauliche Repräsentation von Körperteilen⁸ ist in der „organischen Stadtbaukunst“ länger das Ziel. Vielmehr soll die Stadt funktionieren *wie* ein Organismus und damit Bevölkerungswachstum gewissermaßen von selbst anreizen. Entscheidend für den Stadtdiskurs der Nachkriegszeit ist die Ansicht, dass sich die Stadt durch eine vorausschauend angelegte stadtplanerische Disposition wie ein lebender Organismus im Grunde selbst erhalten und regulieren kann. Sie kann dann, was ein Konglomerat an Dingen sonst nicht kann: wachsen. Die Stadtplanung muss durch die Verteilung der Bevölkerung im Raum nur noch die Voraussetzung für ein „gesundes“ Funktionieren

6 Ebd., S. 283.

7 Ebd., S. 290. Foucault nennt hier nicht nur die Sexualität als Beispiel für das Auftauchen der Bio-Politik, was soweit bekannt ist, sondern auch ausdrücklich die Stadt.

8 Vgl. Richard Sennett, *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*, Frankfurt am Main 1997.

dieses Organismus schaffen, weswegen sie mittels Filmen und Bücher über die Nutzung der Stadt informieren muss.

In *Stadtplanung geht alle an*, einem Film, der 1957 vom Ministerium für Wiederaufbau des Landes Nordrhein-Westfalen in Auftrag gegeben wurde⁹, wird mittels einer grafischen Animation das Modell einer organischen Verkehrsplanung in Analogie zum biologischen Aufbau eines Blattes entwickelt (Abb. 1).

Von den Verkehrsstraßen bis zu den Fußwegen wird sukzessive die verkehrstechnische Erschließung eines Stadtviertels wie die Äderung eines Blattes aufgebaut, und auch die Bewegungen zwischen Zentrum und Peripherie werden vergleichbar einem Nährstofffluss mit Pfeilen markiert. Schließlich wird die Animation zum Beweis für die Übereinstimmung der beiden Organismen, Stadt und Blatt, in das Realbild eines Baums überblendet. Der Stadtraum und die Bevölkerung werden in diesen Bildern allein in Referenz auf biologische Systeme konzipiert – eine Beziehung zu einem konkreten Ort unterhalten sie nicht.¹⁰ Straßen sind „Lebensadern“, heißt es auch in *Unsere Stadt*, einem Film von 1955, und „wenn der Verkehr fließt, ist die Stadt gesund“.¹¹ Zwar werden Straßen Adern genannt und Grünflächen oder andere Naturelemente in den Städtebau integriert, dennoch bekommt man den Eindruck, dass es sich hier um die Erzeugung eines ganz und gar künstlichen Milieus handelt.

Da in der Städtebauliteratur der Nachkriegszeit weitestgehend Konsens besteht, dass die Stadt ihre Bewohner krank mache und Großstädte gesundheitsschädlich seien, wird versucht, diesem zivilisatorischen Missstand durch sogenannte Gliederung, Auflockerung und Durchgrünung der Städte zu begegnen.¹² Die Abwehr von Technischem und Maschinellem als gedachter Kontrapunkt zu Natürlichem lässt sich auch in der Rede vom „Verkehrs-Chaos“ nachvollziehen, dem durch Kanalisierung und Zonierung der Stadt begegnet werden sollte, wie es Hans Bernhard Reichow in *Die autogerechte Stadt*, 1959, lehrbuchhaft und allein schon wegen einer Reihe anschaulicher Fotobeispiele wiederum sehr breitenwirksam darlegte.¹³ Der Mensch, so Reichow, befinde sich in „Notwehr gegen eine immer mehr mechanisierte und reglementierte Welt“¹⁴. Die organische Verkehrsplanung tritt gegen „monströse ‚Verkehrsmaschinerien‘ und ‚Ampel-Roboter‘“¹⁵ an und empfiehlt stattdessen eine kreuzungsfreie Verkehrsführung, die nach dem Vorbild des Blutkreislaufs oder Stoffwechsels mittels Tangenten, Ringstraßen,

9 *Stadtplanung geht alle an*, Regie: Wolf Lorenz, Produktion: Rhewes Düsseldorf, BRD 1957, 15 Minuten.

10 Siehe hierzu: Angelus Eisinger, Die Stadt im Plan. Stadtdiskurse und visuelle Darstellungen im Schweizer Städtebau zwischen 1935 und 1948, in: David Gugerli/Barbara Orland (Hg.), *Ganz normale Bilder. Historische Beiträge zur visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeit*, Zürich 2002, S. 67–84.

11 Off-Kommentar des Films *Unsere Stadt*, Regie: H. O. Schulze, BRD 1955, 13 Minuten.

12 Vgl. Werner Durth, Stadt und Landschaft – Kriegszerstörung und Zukunftsentwürfe (1995), in: Gerd de Bruyn/Stephan Trüby (Hg.), *architektur_theorie.doc. Texte seit 1960**, Basel 2003, S. 326–345; Sandra Wagner-Conzelmann, Auf der Suche nach dem städtischen Leben: Die konzeptionellen Erneuerungen der Planungsmaximen des Städtebaus der 1950er Jahre, in: Nikola Doll/Ruth Heftrig/Olaf Peters (Hg.), *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, Köln, Weimar, Wien 2006, S. 99–111.

13 Hans Bernhard Reichow, *Die autogerechte Stadt. Wege aus dem Verkehrs-Chaos*, Ravensburg 1959.

14 Ebd., S. 17.

15 Ebd.

Über- und Unterführungen den Verkehr gleichsam unsichtbar regelt. Kein Schilderwald an Ampeln und Verkehrszeichen solle den Fahrer irritieren. Stattdessen soll der Verkehr durch hochfahrbare Bordschwellen „sinnfällig oder gar zwingend“¹⁶ über die Stadtautobahn geleitet werden; deutlicher kann die liberale Regierungstechnik des Steuerns und Regulierens kaum benannt werden. Notfalls muss man die Bevölkerung auch zu ihrem eigenen Schutz mit Warenangeboten locken: „In den Geschäftsgebieten“ müssen die Fußgänger an den Autotrassen vorbeigelenkt werden, und zwar „durch die attraktive Ausbildung von Untertunnelungen mit Läden, Cafés und gar Fernsehvorführungen, zu denen man mit Rolltreppen gelangt“¹⁷. Statt auf „Intellekt“ pocht man auf „Instinkt“, auf das, so Reichow, „für die Dauer entscheidende Gesetz alles organischen Lebens“¹⁸. Kurz, Natur wird als eine jeglicher Historizität enthobene Entität veranschlagt, die als Rückversicherung gegen zivilisatorische Zumutungen gilt.

„Grünzonen“ durchziehen die für die Stadt von morgen anvisierten Trabanten- und Satellitenstädte und verbinden sie mit dem Umland¹⁹; Trabantenstädte, die keine Schlafstädte, keine müden Abspaltungen vom Zentrum sind, „sondern Abschleuderungen mit eigener Bewegung oder eigenem Leben“, wie es schon 1924 hieß.²⁰ Die „nicht überbaute, lebendig bleibende Erdoberfläche“²¹ soll nach dem Zweiten Weltkrieg die Natürlichkeit des Unternehmens Stadt sicherstellen, das sich nicht in Technik, Beton und Autoverkehr begründen darf, sondern – so paradox es auch klingt – allein in Natur.

Die gemordete Stadt

Dass allerdings die organische Planung die Stadt nicht am Leben erhalten, sondern ums Leben gebracht hätte, ist eine Auffassung, die sich zu Beginn der 1960er Jahre ausbreitete, und es ist ganz dezidiert die des Publizisten Wolf Jobst Siedler. Siedler illustriert oder belegt seinen Anti-Modernismus mit dem Fotobilderbuch *Die gemordete Stadt*²², das 1964 erstmals erschien, mehrfach wiederaufgelegt und fürs Fernsehen verfilmt wurde.²³ Das Drehbuch für die Verfilmung stammt von Ulrich Conrads, der seinerzeit Herausgeber der Architekturzeitschrift *Bauwelt* war, und es schließt an Jane Jacobs 1961 erschienene und von Conrads unmittelbar danach in deutscher Übersetzung herausgegebene Studie *The Death and Life of Great American Cities* an. Trotz

16 Ebd.

17 Ebd., S. 38.

18 Ebd., S. 8f.

19 Als vorbildhaft gelten in den späten 1950er Jahren: Neue Vahr, Bremen; Hansaviertel, Berlin; Wolfsburg und Bielefeld-Sennestadt – letztgenannte wurde von Reichow geplant, der eine solche Planung schon 1940 für Stettin entwickelt hatte.

20 Kampffmeyer, (o. T.), zit. nach Werner Durth, *Träume in Trümmern. Planungen zum Wiederaufbau zerstörter Städte im Westen Deutschlands 1940–1950*, 1. Bd.: *Konzepte*, Braunschweig, Wiesbaden 1988, S. 171.

21 Otto (wie Anm. 4), S. 49.

22 Wolf Jobst Siedler/Elisabeth Niggemeyer/Gina Andreß, *Die gemordete Stadt. Abgang auf Putte und Straße, Platz und Baum*, Berlin 1964. Das Buch erschien 1978 noch einmal in einer Neuauflage.

23 *Die gemordete Stadt*, Regie: Manfred Dumiok, Drehbuch: Ulrich Conrads, BRD 1965, 40 Minuten.

aller bis heute sehr wirkungsmächtiger, nicht zuletzt visueller Abgrenzungsrhetorik von jeglichem *international* und *modern style*, arbeiten die Antimodernisten mit den gleichen Motiven wie diejenigen, die sie abzustrafen antraten. Den Unterschied macht eigentlich nur, *was* jeweils für gut oder schlecht befunden und welche Lektürierichtung durch die Bildlegenden vorgegeben wird. So sollen zum Beispiel die engen Hinterhöfe nicht mehr als muffig und kinderfeindlich wahrgenommen werden, sondern als Orte unbefangener Kreativität inmitten einer durchrationalisierten Stadt; sie werden geradezu als Nischen für Kinder und Künstler dargestellt – zwei Gruppen, die in der stadtplanerischen Bildwelt gleichgültig welcher Couleur regelmäßig als Schöpfer und Garanten des Morgen eingesetzt wurden. Das Motiv des auf der Straße, auf Stein oder Asphalt spielenden Kindes scheint eine zentrale Trope der Nachkriegszeit zu sein: Während es in der funktionalistischen Literatur der Seite des Missstandes zugeschlagen wird, steht es in den antimodernistischen Bildwelten für Freiheit und Partizipation ein. Aber selbst die Spielplätze, die in der visuellen Rhetorik des Wiederaufbaus als Zeichen des Bevölkerungswachstums und des Lebens schlechthin veranschlagt wurden, erscheinen hier als trostlose, mühselig möblierte Flächen für „Spielbeamte“.²⁴ Ein romantisiertes Zille-Berlin, Gesimse, Ornamente und Stuckaturen werden Anfang der 1960er Jahre den glatten Fassaden des Modernismus gegenübergestellt, die nunmehr „gesichtslos“ und abweisend genannt werden. Die Grünfläche erscheint nur noch als Aufstellfläche für Verbotsschilder und hat jegliche Lebendigkeit eingebüßt. Transparenz und Durchlässigkeit der Blicke können nicht mehr als Metaphern für Demokratie eintreten, sie gewähren nur mehr die Möglichkeit von Beobachtung und Kontrolle. Und an die Stelle der lichtdurchfluteten Wohnungen, mit denen schon das Neue Bauen demokratische und soziale Symboliken verband, treten jetzt die schattigen Plätze als Wahrzeichen der „europäischen Stadt“, deren mythische Kontur sich im Halbdunkel der mächtigen Gründerzeitentrées abzuzeichnen beginnt. Selbst die zwielichtigen städtischen Areale, sprich: Orte der Prostitution, werden als Merkmal wahrhafter Urbanität gegen die schattenlose Grellheit des Modernismus ausgespielt, dem jeglicher Sex-Appeal abginge. (Abb. 2)

Dass einige Aufnahmen in Siedlers Buch mit anderen Bildunterschriften auch für genau das Gegenteil dessen eintreten könnten, was sie veranschaulichen sollen, spricht wohl dafür, dass es sich bei der „gemordeten“ und der „organischen“ Stadt um zwei Facetten ein und desselben Diskurses handelt. Denn die Organismusmetapher ist auch bei Siedler und Conrads leitend – es kann schließlich nur Lebendes gemordet werden. Wie Reichow schreibt auch Siedler explizit vom „Stadtorganismus“²⁵, der natürlich wachsen und leben soll. Ebenso findet sich die Figur des Blattes in *Die gemordete Stadt* zuhauf. Zwar wird das Blatt hier nicht als Stoffwechselsystem Vorbild für die Anordnung ganzer Ansiedlungen, aber es bleibt dennoch Referenzpunkt für ein Denken der Stadt als lebender Organismus, der hier eher als Wildwuchs und Wucherung vorgestellt wird. Die natürliche Form steht in der Rhetorik des Antimodernismus für das städtische

24 Off-Kommentar ebd.

25 Siedler (wie Anm. 22), S. 9.

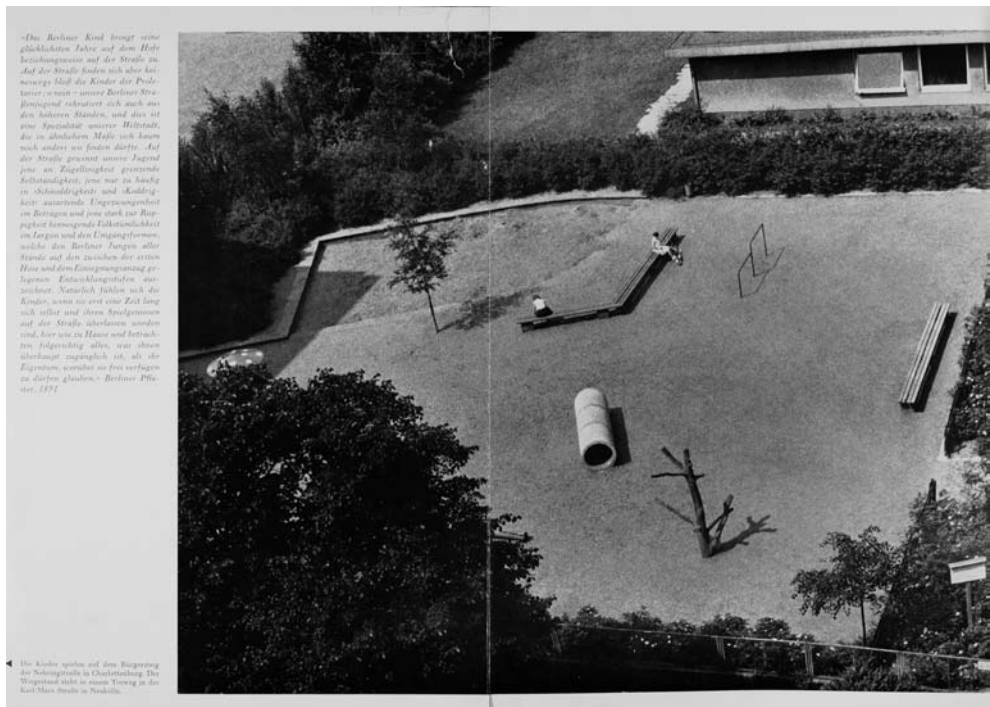


Abb. 2 Kinderspielplatz Goethestraße, Charlottenburg

Milieu als solches ein, das als „gewachsen“ gilt, weswegen man sich gegen eine generalstabsmäßige Planung stellt. Technisierung und Medialisierung sind daher auch bei den Altstadtfans keine Option auf Zukunft. Die Bilder zeigen alte Leute, wie sie aus den geöffneten Doppelfenstern in verwitterten Fassaden heraus am Straßenleben teilhaben und eben nicht, wie sie als „Massen-Eremiten [...] in Millionen von Exemplaren [...] jeder vom anderen abgeschnitten, dennoch jeder dem anderen gleich, einsiedlerisch im Gehäus“ vor dem Radio oder Fernsehapparat sitzen.²⁶ Günther Anders' Beschreibung von 1956 wäre die „Welt als Phantom und Matrise“²⁷ und damit genau das Gegenteil von „Leben“. Auch bei Siedler, Anders u. a. sind Technologien Bedrohungen für eine natürliche Welt und für Gemüter, die in der „Prähistorie verwurzelt sind“, wie Alexander Mitscherlich 1965 in seinem Buch meint, dessen Titel *Die Unwirtlichkeit unserer Städte* zum feststehenden Begriff geronnen ist.²⁸

Die funktionalistische Neuordnung der Städte und der Ruf nach ihrer Überwindung teilen, und darauf kommt es mir hier an, die gleichen organisistischen Prämissen. Um

26 Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen 1. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 1956, S. 102.

27 Ebd., S. 99.

28 Alexander Mitscherlich, *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*, Frankfurt am Main 1968, S. 33.



Abb. 3 Videostills aus: *Die gemordete Stadt*

es mit Bruno Latour zu sagen: „Die Antimodernen ändern nur Vorzeichen und Richtung der Empörung.“²⁹ Diese Richtungsänderung lässt sich anhand einer kurzen Filmsequenz verdeutlichen. *Die gemordete Stadt* zeigt eine eben solche in einer Luftaufnahme, während die Erzählerstimme in betont ironischem Tonfall die verschiedenen Zonen „Leben“, „Wohnen“, „Arbeiten“ vorstellt. Tatsächlich lässt sich die Funktionstrennung am besten in der Vogelperspektive aufzeigen, da sie die Stadt dem Modell angleicht, aus dem sie hervorgegangen ist. Nach dieser Vorstellungsrunde senkt sich die Kamera auf die Höhe des Wasserspiegels herab und nimmt in schwankendem Bild das Berliner Wannenseebad in den Blick. Der Tonfall wechselt ins Poetische, sobald die Kamera dem „Milieu“ in Gestalt einer Gruppe Sonnenbadender in Nahaufnahme auf den Leib rückt. Die Ausschnitte, in denen vorzugsweise Paare ins Bild gesetzt sind, werden eng, die Körper überlagern sich, die Figuren sind angeschnitten, und aus dem Off spricht der Erzähler über das Milieu und was „es“ tut: „Es amüsiert sich und liegt und lacht und verdreht die Zehen [...] und badet Sonne und macht sich schön. Das krabbelt und lässt sich nicht kämmen und kämmt sich selbst und macht Schau [...]“³⁰ (Abb. 3)

Das Milieu sind diese Körper, diese Individuen und Paare; das Milieu sind aber auch das Wasser und der Sand, das Strandbad und die Großstadt, die im Hintergrund mitschwingt. Zweifellos kann man hier von einer „Verflechtung eines geografischen, klimatischen, physikalischen usw. Milieus mit der menschlichen Art“³¹ sprechen, die nach Foucault eine biopolitische Ordnung ausmacht. Nachdem die modernistische Stadtplanung die Undurchsichtigkeit und die Ballung der Großstadt in eine ‚naturgemäße‘ Ordnung überführen wollte, um ein gutes Milieu für die Bevölkerung herzustellen, galt nun gerade die dichte Großstadt ihrerseits als natürliches Milieu.

29 Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt am Main 1998, S. 66.

30 Off-Kommentar aus *Die gemordete Stadt* (wie Anm. 23).

31 Michel Foucault, *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität I*, Frankfurt am Main 2006, S. 43.

Verführungsszenarien

Innerhalb dieser Verflechtungen von städtischen Milieus und Bevölkerung, die einen Stadtorganismus ausmachen, geht es darum, dass die Bevölkerung lebt und vor allem weiterlebt, das heißt sich fortpflanzt.³² Stadtplaner jener als Techniker, Philosophen, Ärzte und Künstler zugleich titulierten (männlichen) Profession³³ sollen dieses Bevölkerungswachstum sichern, eine Aufgabe, die die starke Thematisierung von Spielplätzen und Schulen im Städtebau-Diskurs plausibilisiert. Anlässlich des Richtfests der Grindelberg-Hochhäuser in Hamburg 1955 wurde eine Rede gehalten, die in den Werbe-Informationenfilm *Eine Hochhausstadt*³⁴ als Originalton eingespielt ist: „Es hat nicht an warnenden Stimmen gefehlt, die dieses Projekt bevölkerungspolitisch als Grab der Nation bezeichnet haben. Unsere vorsichtigen, überschlägigen Ermittlungen haben ergeben, dass zur Zeit etwa 800 bis 1.000 Kinder auf diesem Gelände leben und spielen. Ich möchte keineswegs als Verfechter der These gelten, dass die Hochhäuser besonders für kinderreiche Familien geeignet seien, nur die Zahl der Kinder spricht auch nicht für das Gegenteil.“ Was in *Die gemordete Stadt* etwas attraktiver anhand halbnackter Körper und am Schneidetisch zusammenkonstruierter Paare erzeugt wird, ist in *Eine Hochhausstadt* zwar schnöde Statistik – so oder so ist das Leben der Städte aber an die Reproduktivität der Bevölkerung gebunden, für die der Städtebau Sorge zu tragen hat.

Paar- und Familienbildungen werden in den Filmen zuweilen auch mit konsumistischen Verführungsszenarien kurzgeschlossen: dem Betrachten von Schaufensterauslagen. Ein solches Motiv findet sich auch im eingangs erwähnten *Verliebt in Berlin*. Während Jane das Schaufenster eines Modegeschäfts anschaut, dessen neue Auslage von einer Dekorateurin drapiert wird, stößt ein junger Mann in kurzen Hosen dazu, der in aufreizender Weise an einem Eis leckt. Geballter als in dieser *ménage à trois* kann man Verführungskonnotationen kaum bringen, zumal auch der Film selbst als ein Schaufenster (mitsamt dessen verführenden Konnotationen) auf das „blühende Leben“ in den Städten verstanden werden kann.³⁵ Das Schaufenstermotiv durchquert dabei die funktionalen wie politischen Zonen – es ist zumindest in den 1950er und 1960er Jahren auch in der DDR zu finden. *Die Fensterputzserenade*³⁶, 1960, spielt ein ungeheures Aufgebot an Blick- und Sichtmetaphern durch, von denen fast keine ohne sexualisierende Anspielungen auskommt. Die Kolonne von Fensterputzern, die die Fenster von Geschäften und Ämtern putzt, bekommt einigen „Einblick“ – zumeist in die Ausschnitte von Verkäuferinnen. Dieses Narrativ gipfelt in einer Filmszene, die den ganzen biopolitischen Grundtenor von Liebe in der Stadt und Liebe zur Stadt auf

32 Vgl. Foucault, *Verteidigung* (wie Anm. 5), besonders S. 283f.

33 Szenen-Dialog in *Stadtplanung geht alle an* (wie Anm. 9).

34 *Eine Hochhausstadt*, Regie: Kurt Stordel, BRD 1958, 19 Minuten.

35 Vgl. Thomas Elsaesser, Die Stadt von morgen, Filme zum Bauen und Wohnen in der Weimarer Republik, in: Klaus Kreimeier/Antje Ehmman/Jeanpaul Georgen (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Bd. 2: *Weimarer Republik 1918–1933*, Stuttgart 2005, S. 381–409, S. 397.

36 *Die Fensterputzserenade*, Regie: Rolf Schnabel, DDR 1960, 16 Minuten.

den Punkt bringt: Der Film endet mit dem Bild eines Paares vor dem Schaufenster eines Säuglingsausstatters. Dazu erklingt das fröhliche Fensterputzerlied, das eine Truppe die Stalinallee entlang radelnder Fensterputzer singt: „Ein Fensterputzer hat es wirklich schön, / er kann alle Tage fensterln gehen, / die gute Freundin, die er hat, / ist unsere große alte und doch immer junge Stadt. / Und wer so verliebt ist, ja der träumt und singt, / bis diese Melodie in alle Herzen dringt. / Mach's wie der Fensterputzer und wie ich, / in unsere schöne Stadt verliebe dich.“

Der vorliegende Text ist eine gekürzte und überarbeitete Fassung meines Aufsatzes „Verkehr und Verführung. Vom Leben der Städte 1960“, in: Annette Maechtel/Kathrin Peters (Hg.), „*die stadt von morgen*“. *Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin*, Köln 2008. Mein Dank gilt Florian Wüst für seine Filmrecherchen.

Bildnachweise

Abb. 1: Videostills aus: *Stadtplanung geht alle an*, Regie: Wolf Lorenz, BRD 1957.

Abb. 2: Kinderspielplatz Goethestraße, Charlottenburg, aus: Wolf Siedler u. a., *Die gemordete Stadt*, 1964, S. 24. Foto: Elisabeth Niggemeyer.

Abb. 3: Videostills aus: *Die gemordete Stadt*, Regie: Manfred Dumiok, BRD 1965.